

NARRADORES EN LA OBRA DE JUAN RULFO: ESTUDIO DE SUS FUNCIONES Y EFECTOS

I. BREVE NOCION INTRODUCTORIA

La definición más común de narrador es, como dice Sharon Spencer, la del punto de vista a partir del cual se ve el objeto (1). En efecto, ya en 1935, Linn y Taylor afirmaban:

... a little cold reflection will, however, remind us that what the story-writer gives us is not really but a picture and that a picture involves perspective it necessarily presents objects from a point of view. In fact, a part of the particular quality of the illusion of any novel depends precisely upon the angle from which the reader is permitted to imagine that he sees the action (2).

La primera característica, pues, del narrador es que representa un punto de vista, una perspectiva desde la cual se nos relata la acción, y, además, una técnica mediante la cual se logran ciertos efectos en la percepción del lector. Pero hay otra mucho más importante, quizá, que es la siguiente: la existencia del narrador—no en la novela de hoy como ha visto Norman Friedman (3)—, sino en cualquier novela, es elemento esencial, estructura sin la cual la narración no existe.

Noé Jitrik afirma al respecto:

«El «narrador», sea cual fuere su estructura, es el paso previo indispensable, su presencia es lo que hace que la realidad, en cuanto a síntesis de objetivos, experiencias y materiales, pase a ser una irrealidad existente, actuante en el mundo de las cosas reales, para que llegue a ser, en suma, literatura (4).

Aunque sea una tautología, nosotros volvemos a afirmar que la literatura no existe sin lenguaje. Y, si para hacer literatura narrativa

(1) Sharon Spencer: *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, New York, New York Univ. Press, 1971, p. 75.

(2) James Weber Linn y Houghton Wells Taylor: *A Foreword to Fiction*, New York, D. Appleton-Century Co., 1935, p. 27.

(3) Norman Friedman: «Point of View in Fiction: the Development of a Critical Concept», en Robert Murray Davis: *The Novel. Modern Essay in Criticism*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1969, p. 162.

(4) Noé Jitrik: *Procedimiento y mensaje en la novela*, Córdoba (Argentina), Univ. Nacional de Córdoba, 1962, pp. 11-12.

se requiere un narrador, éste no es otra cosa, pues, que una *estructura sintáctica* cuyo eje reside en una persona gramatical (5). Las tres personas (o mejor, las dos, según la definición de Jespersen) (6) están representadas en la narrativa occidental (7). La posibilidad de combinaciones es múltiple y los efectos producidos por cada una de ellas han sido estudiados por los críticos que se han ocupado de analizar las diferentes perspectivas de los puntos de vista (8).

Así, pues, para nuestros propósitos, el narrador es, ante todo, una persona gramatical, a través de la cual se va configurando el mundo de la obra de ficción. A partir del narrador (como forma sintáctica y técnica de la narración) se crean los personajes y el espacio literario (9). Una vez creados los personajes, la obra comienza a adquirir su significación.

Nosotros estudiaremos las formas sintácticas y los efectos que ellas logran en particular en la obra de Juan Rulfo. Mediante su análisis, lograremos establecer la técnica de creación del personaje y, finalmente, el efecto que ellas producen en el lector. Pero, además, estudiaremos su significado; es decir, qué implican en realidad esos procedimientos técnicos lingüísticos en el escritor mexicano, tanto para la creación de un estilo personal como para la expresión de contenidos que se transmiten al lector a través de la obra literaria.

(5) La persona gramatical manifiesta frecuentemente en el pronombre personal, es una categoría gramatical muy especial. Para un estudio moderno de sus funciones y significado (o su capacidad de *shifters*) véanse los trabajos de Roman Jakobson: *Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb*, Cambridge, Mass., Harvard University, Department of Slavic Languages and Literatures, 1957, y Emile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale* (París, Gallimard, 1966), especialmente «Structure des relations de personne dans le verbe», pp. 225-236, y «La nature des pronoms», pp. 251-257. El análisis que Jakobson desarrolla desde una posición estructuralista y que sirve para la literatura, estaba ya esbozado en Otto Jespersen en 1921: *The Philosophy of Grammar*, New York, W. W. Norton and Co., Inc., 1965, p. 212. El lingüista danés acuña por primera vez el término *shifter* en su *Language*, New York, W. W. Norton and Co., Inc., 1964, p. 123, a partir de la idea de A. Noreen: *Vart Språk*, Lund, 1903.

(6) La definición de Jespersen-Benveniste-Jakobson se basa en que los pronombres se definen (semánticamente) sólo con referencia al mensaje, es decir, en el momento del habla. Yo (primera) significa la persona que habla en cada caso; tú (segunda), la que recibe el mensaje. La tercera no es *persona* en el sentido en que no participa del acto de comunicación y puede nombrar objetos o expresar procesos (acciones) impersonales (llueve, nieva, etc.). Cf. Jespersen: *The Philosophy of Grammar*, pp. 82-83; Guillermo Verdín-Díaz: *Introducción al estilo indirecto libre en español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, *Revista Filología Española*, anexo XCI, 1970, estudia en sus capítulos sobre la enunciación y el estilo directo cuáles son los efectos del uso de la tercera persona en español, pp. 18-53.

(7) No queremos dejar sin aclarar que en otras literaturas los procedimientos narrativos pueden implicar el uso de otras personas gramaticales. Como es lógico, lenguas que tengan más de primera, segunda y tercera singular y plural —i. e., primera inclusiva o exclusiva, dual, etc.— o que distingan en mayor grado el género de las personas gramaticales pueden hacer uso muy diferente de éstas y no estar reducidas al esquema al que nuestras lenguas indoeuropeas (de Europa) se encuentran.

(8) Véase en especial el extenso y documentado trabajo de Wayne Booth: *The Rhetoric of Fiction* 9.^a ed., Chicago, Chicago University Press, 1970.

(9) Como vemos en un artículo en preparación, el espacio, a pesar de crearse simultáneamente con el personaje, adquiere su función (o mejor, su significación) en relación al personaje, ya que éste es quien «percibe» el mundo que lo rodea.

II. NARRADORES EN LA OBRA DE JUAN RULFO

Como hemos mencionado en otro artículo (10), Rulfo hace uso de los narradores que son más característicos de la literatura contemporánea. Desde un punto de vista lingüístico los narradores más frecuentes en su narrativa son: primera persona, diálogo, tercera persona. Ninguno de los tres tipos se da generalmente «en estado puro», ni siquiera en sus cuentos. Como ha afirmado Friedman *the chief virtue of the narrative medium is its infinite flexibility* (11). En efecto, esta flexibilidad propia del género es la que permite a Rulfo sus recursos narrativos. A pesar de la flexibilidad, sin embargo, podemos dividir el estudio de sus narradores en aquellas formas predominantes—por su frecuencia—para lograr así un análisis de los efectos que el autor busca producir en el lector a través del empleo de una u otra.

A) Narrador en primera persona

El narrador en primera persona es quizá el recurso más usado por Rulfo. Sin entrar a analizar los distintos efectos y las combinaciones con la tercera o el estilo directo en las que entra esta persona gramatical, podemos afirmar que ella ocupa el lugar más predominante: de los quince cuentos que componen *El Llano en llamas* (12), doce usan la primera persona (siete, en su forma tradicional; uno, en monólogo interior ordenado—«Macario»—, y cuatro, en «soliloquio sin interlocutor»—«El hombre», «En la madrugada», «Luvina» y «Acuérdete» (13).

En su novela *Pedro Páramo*, de los sesenta y cuatro capítulos o divisiones, veintitrés están en primera: I, II, III, IV, VIII, X, XV, XXII, XXIII, XXIV, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXV, XXXVIII, XXXIX, XLVIII, LI y LX (14).

(10) Cf. mi «Introducción a la obra de Juan Rulfo», a publicarse en *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, enero 1974.

(11) Cf. N. Friedman, p. 154. Véase también W. Kayser, p. 274, y fundamentalmente, E. Muir, pp. 84-85.

(12) J. Rulfo: *El Llano en llamas*, México, F. C. E., 7.ª ed., 1965. Todas las citas de este libro y *Pedro Páramo*, México, F. C. E., 7.ª ed., 1965, se hacen por las ediciones mencionadas. Nótese que, a partir de 1970, *El Llano en llamas* ha sido corregido y aumentado y consta ahora de dieciséis cuentos. «Paso del Norte» ha sido sustituido por «El día del derrumbe» y se agregó «La herencia de Matilde Arcángel».

(13) Véase nota 37 de mi artículo. Los efectos son de monólogo o soliloquio, aunque la forma sea dialogada (por la tipografía o el uso del vocativo): «Paso del Norte» constituiría otro ejemplo de primera, pero la persona cumple una función mínima y conectora; el efecto es dramático por la abundancia de diálogo.

(14) Hay casos límites, donde la primera no aparece formalmente; pero el capítulo es continuación de otro, en el cual la presencia de la persona gramatical era evidente. Estos casos serán estudiados con mayor detenimiento en la sección sobre el uso del diálogo, ya

Como vemos por el índice de frecuencia, no es erróneo afirmar que la primera sea uno de los recursos más importantes en la obra de Rulfo. Sin embargo, su importancia no deriva solamente de la frecuencia (frecuencia estadística) sino también de la función que la primera desempeña, sea en cuanto a establecer un punto de vista o a producir ciertos efectos. Tres son las principales categorías en las que Juan Rulfo emplea la primera persona narrativa: 1) narrador-testigo (15); 2) narrador-protagonista (16); 3) monólogo interior (17).

1) Narrador-testigo

Siguiendo la definición de Friedman, el narrador puede estar más o menos comprometido en la acción que narra. El caso del borreguero, en la segunda parte de «El hombre», es un adecuado ejemplo para mostrar esta categoría. El personaje narra los hechos ocurridos (la llegada al lugar del perseguido):

Parecía venir huyendo. Traía una porción de lodo en las zancas, que ya ni se sabía cuál era el color de sus pantalones.

(*El Llano*, p. 43.)

Me estuve asomando desde el boquete de la cerca donde me tenía el patrón al encargo de sus borregos. Volvía y miraba a aquel hombre, sin que él se maliciara que alguien lo estaba espiando.

(*Ibid.*, p. 43.)

que el narrador en tercera también se ve afectado por el mismo uso de tal recurso. La fragmentación que la novela presenta al lector de una manera lineal no tiene por qué conducir a un análisis erróneo. El hecho de que una narración en primera o tercera se vea fragmentada (especialmente dentro de la distribución de la novela) no implica que se está tratando de otro recurso. Un análisis completo de la novela revelará que esos capítulos están íntimamente unidos y que su fragmentación a nivel de forma busca presentar al lector un problema mucho más profundo, el cual tiene que ver con el arte en general y no con esa parte específica de la narración que se ve fragmentada. (Cf. nuestro breve análisis en el artículo ya mencionado sobre el problema y significado de la fragmentación.)

(15) Norman Friedman, pp. 157-9: *The witness narrator is a character on his own right within the story itself, more or less involved in the action, more or less acquainted with its chief personages, who speaks to the reader in the first person* (p. 128).

(16) Norman Friedman, pp. 159, 160: «... tells his own story in the first person».

(17) La definición de monólogo interior dada por Edouard Dujardin («le monologue intérieur est dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé...») es la que nosotros adoptamos básicamente. La cita de Dujardin está extraída de Shiv K. Kumar: *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*, New York, New York University Press, 1963, p. 7. El hecho de definirse tradicionalmente por «discurso no verbalizado» afirma la presencia de la primera persona gramatical, ya que el relato se presenta como el pensamiento de un personaje sobre los hechos, en lugar de su narración. Así como la primera persona se define lingüísticamente como aquella que habla (cf. nota 6), en el caso del monólogo interior la definición es aquella persona gramatical que piensa, sin expresar verbalmente sus pensamientos.

y relata luego su muerte:

Y ahora se ha muerto. Yo creí que había puesto a secar sus trapos entre las piedras del río; pero era él, enterito, el que estaba boca abajo, con la cara metida en el agua. Primero creí que se había doblado al empinarse sobre el río y no había podido ya enderezar la cabeza y que luego se había puesto a resollar agua, hasta que le vi la sangre coagulada que le salía por la boca y la nuca repleta de agujeros como si lo hubieran taladrado.

(*Ibid.*, p. 47.)

insistiendo en su calidad de «testigo», es decir, de estar fuera de la acción o haber sido causante del desenlace:

Ni que yo fuera el que mató a la familia esa. Yo sólo vengo a decirle que allí, en un charco del río, está un difunto. Y usted me alega que desde cuándo y cómo es y de qué modo es ese difunto. Y ora que yo se lo digo, salgo encubridor. Pos ora sí.

(*Ibid.*, p. 46.)

Sólo vengo a decirle lo que pasó, sin quitar ni poner nada. Soy borreguero y no sé de otras cosas.

(*Ibid.*, p. 47.)

Otro ejemplo es Lucas Lucatero, el narrador de «Anacleto Morones». Lucas Lucatero, hijo político de Anacleto Morones, personaje central y que da nombre al cuento, va creando el personaje a través del relato de las conversaciones sostenidas con las mujeres que vienen a visitarlo. La relación de Lucas con el personaje central y, a través suyo, con el tema del cuento, es mucho mayor que la del borreguero en el ejemplo anterior (*i. e.* es un testigo más comprometido con lo que narra).

En efecto, a pesar de que Lucas ha sido, no sólo un asociado de Anacleto, sino su propio asesino (18), toda la narración del encuentro con las viejas sirve de testimonio para afirmar la verdad acerca del «Santo Niño»; es decir, su uso de la religión como medio para justificar su conducta escasamente moral.

Teniendo en cuenta esta gradación a la que todo narrador-testigo está sujeto, según esté más o menos activamente comprometido con la acción narrada, citaremos otros dos cuentos de Rulfo que sirven para demostrar los dos extremos graduales opuestos a los que este

(18) En el cuento el personaje central es Anacleto, un hablador, «engatusador», que se da de milagrero y, siendo aceptado y reverenciado por la gente (especialmente las mujeres), aprovecha todas las circunstancias para satisfacer sus deseos, cualesquiera sean éstos. La relación con Lucas, el relato de su parentesco y negocios, las conversaciones con las viejas y el asesinato no sirven sino para reforzar la imagen que el narrador quiere dar de Anacleto.

recurso llega. Los dos cuentos, únicos por su forma (19), son «Es que somos muy pobres» y «Acuérdate».

El primero de ellos es ejemplo de un narrador-testigo que no está ligado de ninguna manera a la acción (la muerte de la vaca o la prostitución de las hermanas), pero que está demasiado afectado por la importancia de esos hechos. Su relato (hecho desde una distancia objetiva), combinado con el estilo indirecto libre, que refleja la visión de los hechos desde los puntos de vista de los otros personajes, convierte al narrador en mero testigo. Sin embargo, al final del cuento, el narrador parece haber internalizado el juicio de los hechos que tienen los mayores («y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición»), probando con esto que a pesar de su actitud testimonial, su participación emocional con lo ocurrido es muy grande (20). Es, en resumen, un narrador-testigo muy comprometido con la narración.

En «Acuérdate», por otra parte, estamos frente al ejemplo contrario, donde el narrador en primera va creando al personaje Urbano Gómez y sus vicisitudes, sin estar en absoluto comprometido ni en la acción ni en sus sentimientos con los hechos narrados. Su relación con el personaje central y los hechos es aún menor que la del borreguero y el perseguido (21). El contacto entre el narrador y Urbano, en efecto, parece estar reducido al compañerismo proveniente de haber ido a la escuela juntos, mucho tiempo atrás (22); y así el cuento se convierte en una mera narración de un testigo, completamente fuera de la causa y desarrollo de los acontecimientos ocurridos alrededor de Urbano (23).

(19) La unicidad formal es casi completa y sirve además para compararlos. En efecto, ambos se valen de un mismo recurso y un mismo efecto a lo largo de toda la narración, convirtiéndose, por ello mismo, en verdaderas excepciones, ya que es muy poco común no encontrar en Rulfo una variación en el uso del recurso o del efecto. En «Es que somos muy pobres» el recurso es la primera en combinación con estilo indirecto libre, que va variando la perspectiva según cambie de personaje; en «Acuérdate», la primera persona aparece en combinación con el imperativo —un largo discurso sin respuesta.

(20) «Luvina» es otro ejemplo de participación emocional. El narrador en primera de «Luvina» no es sino un medio de dar a conocer al lector la realidad de ese pueblo desolado. Su actividad en el pueblo ha sido limitada y de ninguna manera «productiva»; sin embargo, la experiencia vivida, a pesar de no haber cambiado a Luvina o sus pobladores lo ha afectado visiblemente.

(21) El borreguero había manifestado su compasión por el hombre, compartiendo su comida y su pena, «y hasta entramos en amistad».

(22) Y es tan reducido, que el otro compañero, el sujeto del imperativo, ha olvidado no sólo los hechos, sino al mismo Urbano.

(23) Un caso similar de distancia narrativa entre el narrador y lo narrado es el que Rulfo logra en «Nos han dado la tierra». La diferencia, sin embargo, estriba en que, a pesar de establecerse una distancia de testigo (con escasa participación), el narrador de «Nos han dado...» es uno de los personajes centrales. La posibilidad de esta combinación de recursos (participación mínima siendo protagonista) se da justamente porque en el cuento la acción está reducida al mínimo para todos los personajes centrales.

En *Pedro Páramo* toda la narración, hecha por Juan Preciado, del encuentro con los hermanos y de su relación incestuosa, está en primera persona desde el punto de vista del testigo. En las páginas 54-57, el narrador expone la conversación con los personajes y el diálogo entre ellos, dando a conocer el incesto a través del discurso directo. En los capítulos siguientes (XXVII, XXIX), la narración continúa desarrollando un poco más los hechos mediante la presencia de otro personaje (la hermana de la mujer, p. 57) y la apertura de la posibilidad de un desenlace diferente (la salida de Donis, su «abandono») que hubiera podido cambiar al testigo en «agente» (24).

Otro ejemplo es el capítulo XXIII, en el que el narrador en primera, siguiendo el mismo modo de dramatización que analizaremos más adelante, presenta la visión indirecta de Pedro Páramo a través del diálogo de las mujeres, que se encuentran con Filoteo Aréchiga, el que «se encarga de conchavarle muchachas a don Pedro», con quien («ese viejo») ninguna quiere «tener nada que ver».

En la misma novela, otra primera persona, que representa la voz de Susana San Juan, se vale del mismo recurso para relatar la muerte de su madre y su entierro:

Y tus sillas se quedaron vacías hasta que fuimos a enterrarla con aquellos hombres alquilados, sudando por un peso ajeno, extraños a cualquier pena. Cerraron la sepultura con arena mojada; bajaron el cajón despacio, con la paciencia de su oficio, bajo el aire que les refrescaba su esfuerzo. Sus ojos fríos, indiferentes. Dijeron: «Es tanto.» Y tú les pagaste, como quien compra una cosa, desanudando tu pañuelo, húmedo de lágrimas, exprimido y vuelto a exprimir, y ahora guardando el dinero de los funerales...

Y cuando ellos se fueron, te arrodillaste en el lugar donde había quedado su cara y besaste la tierra, y podrías haber abierto un agujero si yo no te hubiera dicho: «Vámonos, Justina; ella está en otra parte; aquí no hay más que una cosa muerta» (25).

(*Pedro Páramo*, 87.)

(24) Cf. Wayne Booth: «Distance and Point of View», en R. M. Davis, p. 178: «*narrator-agents*» who produce some measurable effect on the course of events. La misma definición es usada en su *The Rhetoric of Fiction*, pp. 153-54. En efecto, en el caso de Rulfo que estamos tratando, si Donis hubiera abandonado a su hermana, como ella afirma (p. 59), dejándola con Juan, el narrador habría pasado a jugar un papel mucho más decisivo quizá en la vida de los dos personajes, y la narración de los hechos concernientes a Donis y su hermana ya no podría tener el tono «testimonial».

(25) Nótese que toda la narración mezcla una enorme carga sentimental (que refleja el efecto de la muerte en el personaje) con una descripción hecha como desde una distancia de testigo, mediante lo cual se trata de expresar la imposibilidad de cambiar los hechos; en efecto, el personaje trata de mantenerse afuera de los sucesos, hasta el punto de reprimir su llanto o cualquier otro modo de demostrar una acción ligada a la muerte de la madre (página 80).

La transcripción de una narración (en primera) hecha por Juan Preciado, en primera persona también, sobre los sucesos en Vilma, donde Lucas Páramo fue muerto, complica el recurso mediante la acumulación de dos primeras personas que son narradores testigos (página 83). En efecto, el personaje que cuenta la venganza de Pedro es en sí un narrador-testigo:

¿En cuál boda, don Pedro? No, no, don Pedro; yo no estuve. Si acaso pasé por allí. Pero fue por casualidad.

(Pedro Páramo, 83.)

y la transcripción de sus palabras, explicadas al narrador por Doro-tea, hacen que éste se convierta en mero relator, que por razones aún propias a la estructura de la novela no pudo de ninguna manera haber intervenido en la acción, ya que Juan Preciado no está en Comala cuando esos sucesos ocurren.

2) *Narrador-protagonista*

En el uso de este recurso, la narrativa de Rulfo también ofrece ejemplos que sirven para probar la segunda categoría de narradores en primera más usados en su literatura.

El caso de «Talpa» es quizás el más adecuado de todos en su colección de cuentos: el narrador en primera de «Talpa» es no sólo uno de los personajes principales, sino que cuenta su propia historia a medida que va relatando los hechos. A pesar de que el cuento parece centrarse en Tanilo Santos, su enfermedad, su peregrinación a Talpa, lo más importante es, en realidad, la participación del narrador y su actuación en relación con lo que sucede alrededor de Tanilo. Es la historia de una culpa, de un asesinato y de una relación amorosa prohibida: en estos tres puntos centrales el narrador juega un papel principal

La sección en primera del cuento «En la madrugada» corresponde también a esta categoría. El viejo Esteban relata no sólo los hechos referidos al encuentro con Justo, de acuerdo con su «perspectiva», sino que también parte de su propia vida, en relación con don Justo, su patrón (p. 53). El personaje, en efecto, tiene una doble importancia: es el protagonista principal, opuesto a Justo Brambila, y juega un papel esencial en el desenlace (es el posible asesino del otro personaje central del cuento) (26).

(26) Este cuento sirve también de ejemplo para demostrar las limitaciones a las que la primera se ve restringida, ya que da una sola perspectiva de los hechos. Como el uso

«La Cuesta de las Comadres» es otro ejemplo adecuado a esta categoría. El personaje central sigue aquí el mismo desarrollo del personaje en «Talpa», aunque el efecto de distancia entre él y lo narrado parezca ser el que se establece cuando se trata de un narrador-testigo, ya que el personaje de «La Cuesta...» no parece emocionalmente envuelto en los hechos. Sin embargo, el narrador en primera es protagonista y ha jugado un papel muy importante en el desenlace —ha matado a Remigio Torrico—. Su narración de la vida de los Torricos y de su amistad con ellos sirve para darnos una idea de su propia historia, a la vez que se muestra a sí mismo el personaje más importante de los tres —ya que ha sido el que ha sobrevivido a los dos Torricos, por causa de quienes hasta los pobladores de los ranchos habían tenido que abandonar sus propiedades.

El narrador en primera de «El Llano en llamas» entra también dentro de la categoría de narrador-protagonista. En este cuento, como en el caso de «Nos han dado la tierra», los personajes principales no se destacan por una oposición muy grande con respecto a los secundarios; es un relato sobre un grupo más que sobre individuos. Sin embargo, a diferencia de «Nos han dado la tierra», el narrador en primera de «El Llano en llamas» tiene mucha más participación en los hechos (las aventuras de un grupo de revolucionarios), y es a través de él como se dan a conocer al lector los sucesos del grupo y de la vida del narrador (su relación con la mujer, la estada en la prisión, el hijo).

En el caso de la novela, Juan Preciado, el narrador más importante en primera —dada la frecuencia numérica— es igualmente uno de los personajes centrales. Si bien la novela puede considerarse una visión de Pedro Páramo (el protagonista alrededor del cual giran todos los hechos esenciales), es debido a la entrada de Juan Preciado en el escenario que la narración sobre Pedro adquiere su máxima significación. En efecto, Juan Preciado es indispensable para el desarrollo del argumento, ya que él es el receptáculo y el medio a través del cual el lector entra en contacto con otros personajes de la novela y los detalles que éstos proporcionan para configurar la visión de Comala, presente y pasada, la personalidad de Pedro y su relación con el resto del mundo (principalmente, Susana San Juan).

de la tercera en el cuento no sirve para presentarnos otra visión de los hechos (no muy firme, dada la fragilidad de memoria que el personaje-protagonista acusa), limita evidentemente la narración, pero crea al mismo tiempo un mayor grado de curiosidad y atención en el lector. Además, y lo que es más importante, un sentimiento de ambigüedad.

3) *Monólogo interior*

«Macario» es el ejemplo de monólogo interior, ordenado (27). A pesar de pertenecer a la categoría de narrador-protagonista, este cuento nos parece mucho más importante de juzgarse desde el punto de vista de la manera en que la primera se presenta al lector. Si bien Macario es personaje y narrador, lo más importante es la forma en que su narración se produce: esa forma es la del monólogo interior. Es uno de los tres únicos cuentos de la colección en donde el recurso se mantiene a lo largo de todo su proceso narrativo. Justamente en el uso del recurso es donde se da el centro de interés para el lector: quien lea «Macario» se interesará menos por saber la conducta del personaje o las de los que lo rodean debido a que el foco de atención se establece a partir de la secuencia y manera en que se presentan los hechos: esa secuencia es mental, y por eso mismo el recurso adquiere tanta importancia.

Algunos de los recursos lingüísticos y hasta tipográficos usados para obtener el efecto que se desea lograr por medio del monólogo interior son, como afirma Kumar (28), el paréntesis, el uso adverbial (29) del participio, la presencia de conjunciones coordinantes, la abundancia de las formas verbales en modo o tiempo de aspecto imperfectivo, los puntos suspensivos.

En «Macario» podemos afirmar que las dos características más importantes son la presencia de los puntos suspensivos y la abundancia de las conjunciones coordinantes (sobre todo la copulativa y). El uso adverbial de los participios no lo distingue al cuento con respecto a los demás de *El Llano en llamas*, y, a diferencia del resto de las narraciones, el aspecto imperfectivo, con su valor durativo, está logrado aquí a través del uso del presente (en sus formas simple y perifrástica), una excepción dentro del estilo de Rulfo, que abunda tanto en pretéritos imperfectos.

En *Pedro Páramo* el monólogo interior juega un papel muy importante. Por medio de este recurso se nos da a conocer un aspecto esencial del personaje central (el amor de Pedro hacia Susana San Juan). El mismo recurso se utiliza también en casos de otros personajes,

(27) Llamamos «ordenado» a este monólogo interior porque, a pesar de seguir la regla de asociación por la memoria o pensamiento, no ofrece ningún otro tipo de características peculiares a nivel sintáctico. La carencia de anacolutos marcados u otros medios lingüísticos que afecten la sintaxis normal es, a nuestro criterio, muy importante para definirlo como ordenado, ya que el orden sintáctico es el aceptado por la norma lingüística.

(28) Cf. S. Kumar, pp. 33-35.

(29) Kumar los llama «prepositional use of participles», p. 34. Nosotros creemos conveniente considerarlos participios en su valor adverbial, donde no sólo el valor verbal del participio se pone en evidencia, sino que pueden ser efectivamente sustituidos por oraciones subordinadas adverbiales.

como Susana San Juan, y en menor grado, el padre Rentería (p. 29). El monólogo interior establece el tono evocativo de la novela en la mayoría de los casos y muestra con mayor nitidez el efecto lírico que el autor alcanza mediante la elaboración del lenguaje:

El viento bajaba de las montañas en las mañanas de febrero. Y las nubes se quedaban allá arriba en espera de que el tiempo bueno las hiciera bajar al valle; mientras tanto dejaban vacío el cielo azul; dejaban que la luz cayera en el juego del viento, haciendo círculos sobre la tierra, removiendo el polvo y batiendo las ramas de los naranjos. Y los gorriones reían; picoteaban las hojas que el aire hacía caer y reían; dejaban sus plumas entre las espinas de las ramas y perseguían a las mariposas y reían. Era esa época (30).

(Pedro Páramo, p. 80.)

En el caso de Pedro, el tono y el efecto se logran también a través del aspecto durativo:

Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papelotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto que se nos iba el hilo del cáñamo, arrastrado por el viento. 'Ayúdame, Susana.' Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. 'Suelta más hilo.'

El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido, como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba el pájaro de papel caía en maromas, arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.

(Pedro Páramo, p. 16.)

B) *Narrador en tercera persona*

Cuando hablemos de la importancia del estilo directo (diálogo) como modo dramático (31) será posible comprender la importancia del uso de la tercera en Juan Ruifo. Porque la utilización de este recurso se reduce a lo mínimo tanto en sus cuentos como en su novela.

(30) Nótese la abundancia de imperfectos (todos los verbos del párrafo) y la repetición que, junto con los gerundios y las conjunciones coordinantes, además de producir un ritmo lento, refuerzan el tono durativo que se le da al fluir del recuerdo.

(31) Cf. Friedman, p. 162: «The information available to the reader in the Dramatic Mode is limited largely to what the characters do and say; their appearance and the setting may be supplied by the author as in stage directions; there is never, however, any indication of what they perceive (...), what they think, or how they feel. This is not to say, of course, that mental states may not be *inferred* from action and dialogue.» Para un concepto diferente del elemento dramático en la narrativa, véase W. Booth: «dramatized-narrators», «Distance and Point of View», pp. 176-8. Y con mayor extensión en su *The Rhetoric...*, pp. 8, 101, 29.

A pesar de esto, el autor se vale de ella para producir ciertos efectos: es por la negativa como se afirma su característica, ya que la ausencia o reducción al mínimo de la tercera va a ser uno de los medios fundamentales para obtener los efectos que se quiere lograr.

Los puntos de vista de la tercera pueden dividirse en dos categorías principales: 1) omnisciencia neutra (32); 2) modo dramático (33).

1) *Omnisciencia neutra: neutra poetizada, tradicional, combinada con estilo indirecto libre*

Este recurso es utilizado por Rulfo en combinación con el estilo indirecto libre. La característica esencial de su omnisciencia neutra es la reducción al mínimo de la intervención del narrador. A pesar de su presencia, sin embargo, podemos afirmar que de ninguna manera se trata del narrador omnisciente tradicional que describe y explica al lector los hechos o pensamientos de los personajes. La omnisciencia neutra de Rulfo es un paso más hacia la desaparición completa del narrador, sin llegar al recurso de la cámara (34):

Los pies del hombre se hundieron en la arena, dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal. Treparon sobre las piedras, engarruñándose al sentir la inclinación de la subida; luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte.

(*El Llano...*, p. 37.)

Sacó el machete y cortó las ramas duras como raíces y tronchó la hierba desde la raíz. Mascó un gargajo mugroso y lo arrojó a la tierra con coraje. Se chupó los dientes y volvió a escupir. El cielo estaba tranquilo allá arriba, quieto, trasluciendo sus nubes entre la silueta de los palos guajes, sin hojas. No era tiempo de hojas. Era ese tiempo seco y roñoso de espinas y de espigas secas y silvestres. Golpeaba con ansia sobre los matojos con el machete: «Se amellará con este trabajito; más te vale dejar en paz las cosas.»

(*Idem*, p. 38.)

No es erróneo afirmar que la presencia del narrador omnisciente se pone muy de manifiesto por la expresividad lograda a través de

[32] Cf. N. Friedman, pp. 156-57. Seguimos usando aquí su terminología.

[33] Cf. nota 31.

[34] Como afirma Friedman, tampoco la cámara es un recurso de plena objetividad, ya que *the very act of writing is a process of abstraction, selection, omission, and arrangement*, página 163. En efecto, la neutralidad de la cámara fotográfica es la condición fundamental de toda fotografía. Sin embargo, la composición, el ángulo, la luz, etc., son elementos elegidos por el fotógrafo no sólo para lograr la mayor objetividad (a la que debe someterse, puesto que está sujeto al ojo mecánico), sino también el grado de expresividad que se proponga. Véase Noé Jitrik, *op cit.*, cap. II.

las figuras retóricas. En efecto, más importante que la descripción de causas o consecuencias de las acciones y estados mentales de los personajes, la tercera de Rulfo trata de conseguir un «tono» narrativo mediante la elaboración lingüística fundamentalmente; su oración breve y concisa de ningún modo pierde fuerza; al contrario, la expresividad del lenguaje de Rulfo compensa la falta de extensión.

De allí que el tono, aunque narrativo y omnisciente, sea creado a través del lenguaje (figuras retóricas) y no de la explicación (expansión, digresión). La descripción casi fotográfica de San Gabriel se ve interrumpida por figuras retóricas que afirman la presencia de un narrador omnisciente (35).

San Gabriel sale de la niebla húmedo de rocío. Las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo, buscando el calor de la gente. Ahora está por salir el sol y la niebla se levanta despacio, enrollando su sábana, dejando hebras blancas encima de los tejados. Un vapor gris, apenas visible, sube de los árboles y de la tierra mojada, atraído por las nubes; pero se desvanece en seguida. Y detrás de él aparece el humo negro de las cocinas, oloroso a encino quemado, cubriendo el cielo de cenizas.

(*El Llano...*, p. 48.)

O en el caso de *Pedro Páramo*:

En el comienzo del amanecer, el día va dándose vuelta, a pausas; casi se oyen los goznes de la tierra, que giran enmohecidos; la vibración de esta tierra vieja, que vuelca su oscuridad. (p. 113).

Faltaba mucho para el amanecer. El cielo estaba lleno de estrellas, gordas, hinchadas de tanta noche. La luna había salido un rato y luego se había ido. Era una de esas lunas tristes que nadie mira, a las que nadie hace caso. Estuvo un rato allí desfigurada, sin dar ninguna luz, y después fue a esconderse detrás de los cerros.

(*Pedro Páramo*, p. 109.)

Este es, en efecto, el modo más frecuente en que Rulfo se vale de la tercera omnisciente. Su índice de frecuencia es mayor (36) al de la tercera omnisciente tradicional (cuando la usa; por ejemplo en pp. 70-1, 44, 27, 29, 32, 38, etc.) y su expresividad, debido a la presencia de las figuras retóricas, la pone más en evidencia.

(35) No podemos afirmar que éste sea el caso de un autor implícito. Para definición de autor implícito véase W. Booth, *op. cit.*

(36) Es de notar que este uso de la tercera omnisciente neutra es siempre más extenso que los otros usos (tradicional, dramático, etc.). Las descripciones de Rulfo abarcan casi siempre más de un párrafo sin interrupciones, y muchas veces más aún, mientras que en los otros casos donde la omnisciencia no se une a la expresividad, su extensión es casi mínima. Es evidente que este uso de la tercera se da casi siempre en las descripciones; Rulfo busca más así *sugerir* que explicar; crear un estado en el lector que lo acerque más al sentimiento lírico que a la lógica que la narrativa impone por su género.

El mejor ejemplo de omnisciencia neutra es «La noche que lo dejaron solo». El recurso se mantiene a través de todo el cuento; pero nótese, sin embargo, que es una excepción dentro de la obra del escritor. Casi todos los otros usos de la tercera se combinan con otros recursos (monólogo, estilo directo, modo dramático, etc.), lo cual, al final, impide que la persona gramatical (tercera) pueda ser considerada como la predominante (37).

Lo que en cierta manera es excepcional es la reducción al mínimo de la omnisciencia editorial (38) (tradicional). En efecto, aun en el cuento en que Rulfo se vale del recurso de la omnisciencia extensivamente («La noche que lo dejaron solo»), el efecto de omnisciencia es mínimo.

Una manera más efectiva de reducir la presencia del narrador omnisciente en tercera es la combinación con el estilo indirecto libre. De este modo la narración, aunque hecha desde la tercera, no es sino una versión indirecta de conductas (generalmente verbales) (39) y de pensamientos de los personajes. Así, este desplazamiento del narrador en tercera a los personajes afirma dos características principales en la obra de Rulfo: 1) la reducción al mínimo del uso de una omnisciencia al modo tradicional, de la que hemos venido hablando mediante su «neutralización», y 2) una aproximación mayor al modo dramático, que en su narrativa, como veremos más adelante, es tan importante como el uso de la primera.

El mejor ejemplo, por su extensión, del uso de esta combinación se da en las secciones en tercera (40) de «¡Diles que no me maten!»:

... No tenía ganas de nada. Sólo de vivir. Ahora que sabía bien a bien que lo iban a matar, le habían entrado unas ganas tan grandes de vivir como sólo las puede sentir un recién resucitado.

(37) Coincidimos en parte con W. Booth cuando dice que: *Perhaps the most overworked distinction is that of person. To say that a story is told in the first or the third person will tell us nothing of importance unless we become more precise and describe how the particular qualities of the narrators relate to specific effects.* Cf. *The Rhetoric of Fiction*, p. 150. Sin embargo, nuestra posición se basa en que, previo a todo estudio de los efectos, la determinación de una persona gramatical brinda al autor ciertas posibilidades, como también ofrece restricciones. Esto es intrínseco al valor semántico que las personas gramaticales tienen en la lengua que se usa. El hecho de que una tercera sea o no predominante en índice de frecuencia tiene tanta importancia como los efectos que se buscan a través de las dos personas gramaticales. Si el autor la elige y no la usa, esto puede muy bien representar un fracaso técnico, así como un triunfo. En el caso de Rulfo es evidente que no se trata de un fracaso; al contrario, al no usarla, pero sí al haberla elegido, el autor busca un efecto que de otro modo no puede lograrse.

(38) Cf. N. Friedman, pp. 152-6.

(39) La presencia de coloquialismos, por ejemplo, es una de las variables por las cuales puede definirse el estilo indirecto libre en Rulfo. El autor usa, además, los recursos propios del estilo indirecto libre en español, tales como ausencia de verbos introductorios, *verba dicendi* o *sentiendi*, etc. Cf. Verdín-Díaz, *op. cit.*

(40) El indirecto libre y la primera se dan en «Es que somos muy pobres».

Quién le iba a decir que volvería aquel asunto tan viejo, tan rancio, tan enterrado como creía que estaba. Aquel asunto de cuando tuvo que matar a don Lupe. No nada más por nomás, como quisieron hacerle ver los de Alima, sino porque tuvo sus razones. El se acordaba:

Don Lupe Terreros, el dueño de la Puerta de Piedra, por más señas su compadre, al que él, Juvencio Nava, tuvo que matar por eso; por ser el dueño de la Puerta de Piedra y que, siendo también su compadre, le negó el pasto para sus animales.

(*El Llano...*, p. 86.)

Por si acaso, ¿no había dejado hasta que se le fuera su mujer? Aquel día en que amaneció con la nueva de que su mujer se le había ido, ni siquiera le pasó por la cabeza la intención de salir a buscarla. Dejó que se fuera sin indagar para nada ni con quién ni para dónde, con tal de no bajar al pueblo. Dejó que se fuera como se le había ido todo lo demás, sin meter las manos. Ya lo único que le quedaba para cuidar era la vida y ésta la conservaría a como diera lugar. No podía. Mucho menos ahora.

(*Ibid.*, pp. 88-89.)

En *Pedro Páramo* esta combinación del indirecto libre y tercera se da en distintos lugares y, como el narrador en tercera, con escasa extensión. No es la tercera, podemos afirmarlo, el recurso que caracteriza o predomina en dicha novela. Y las posibles formas de la tercera (desde una omnisciencia más o menos tradicional hasta la cámara, incluyendo el indirecto libre—que funciona como una dramatición de la tercera—), solas o combinadas entre sí, son siempre reducidas numéricamente. Veamos algunos ejemplos:

¿Por qué aquella mirada que se volvía valiente ante la resignación? ¿Qué le costaba perdonar, cuando era tan fácil decir una palabra o dos, o cien palabras, si éstas fueran necesarias para salvar el alma? ¿Qué sabía él del cielo y del infierno? Y sin embargo, él, perdido en un pueblo sin nombre, sabía los que habían merecido el cielo.

(*Pedro Páramo* p. 35.)

Y ahora esto. De no haber sido porque estaba tan encariñado con la Media Luna, ni lo hubiera venido a ver. Se habría largado sin avisarle. Pero le tenía aprecio a aquella tierra; a esas lomas pelonas tan trabajadas y que todavía seguían aguantando el surco, dando cada vez más de sí... La querida Media Luna... Y sus agregados: «Vente para acá, tierrita de Enmedio». La veía venir. Como que aquí estaba ya. Lo que significa una mujer después de todo. «¡Vaya que sí!», dijo. Y chicoteó sus piernas al trasponer la puerta grande de la hacienda.

(*Pedro Páramo*, p. 42.)

Esa noche volvieron a sucederse los sueños. ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado?

—Florencio ha muerto, señora.

¡Qué largo era aquel hombre! ¡Qué alto! Y su voz era dura. Seca como la tierra más seca. Y su figura era borrosa, ¿o se hizo borrosa después?, como si entre ella y él se interpusiera la lluvia. «¿Qué había dicho?», etc.

(*Pedro Páramo*, p. 104.)

2) *Modo dramático*

Como vemos, la tercera, a pesar de su presencia, trata de alejarse todo lo posible del efecto de la omnisciencia autoritaria del narrador tradicional. Este proceso de minimización se ve compensado por el acrecentamiento de los recursos más significativos en la obra de Rulfo: la primera y el estilo directo (sin mayores explicaciones o introducciones). En ambos casos, como estudiamos en un artículo en preparación, el personaje va ganando importancia (41).

La tercera en modo dramático cumple la función de describir los actos de los personajes, como si estuvieran en un escenario, sin explicar sus acciones:

Entonces ella se dio vuelta. Apagó la llama de la vela. Cerró la puerta y abrió sus sollozos, que se siguieron oyendo confundidos con la lluvia.

(*Pedro Páramo*, p. 19.)

El padre Rentería pasó junto a Pedro Páramo procurando no rozarle los hombros. Levantó el hisopo con ademanes suaves y roció el agua bendita de arriba abajo, mientras salía de su boca un murmullo, que podía ser de oraciones. Después se arrodilló y todo el mundo se arrodilló con él.

(*Ibid.*, p. 29.)

Tocó con el mango del chicote la puerta de la casa de Pedro Páramo. Pensó en la primera vez que lo había hecho, dos semanas atrás. Esperó un buen rato del mismo modo que tuvo que esperar aquella vez. Miró también, como lo hizo la otra vez, el moño negro que colgaba del dintel de la puerta.

(*Ibid.*, p. 38.)

(41) Aun en el caso del narrador-testigo en primera, pues, en efecto, la presencia directa del personaje que habla y actúa (aun cuando se trate de una relación muy indirecta entre él y lo que narra) humaniza más al personificar la narración. Por mayor objetividad que se pretenda en el uso de una primera persona, el lector siempre tiene la impresión de que se trata de una visión limitada, más «personal», es decir, menos omnisciente. Cf. Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 3.ª ed., Madrid, Gredos, 1961, pp. 263 y ss.

Parpadeando la tarde, aparecieron los hombres. Venían encorabinados y terciados de carrilleras. Eran cerca de veinte. Pedro Páramo los invitó a cenar. Y ellos sin quitarse el sombrero, se acomodaron a la mesa y esperaron callados. Sólo se les oyó sorber el chocolate cuando les trajeron el chocolate, y masticar tortilla tras tortilla cuando les arrimaron los frijoles.

(*Ibid.*, p. 100.)

Pero no dijo nada. Se quedó mirando un punto fijo sobre la mesa donde los comejenes ya sin sus alas rondaban como gusanitos desnudos...

El hombre que miraba a los comejenes se recostó sobre la mesa y se quedó dormido.

(*El Llano...*, p. 104.)

Mientras el terreno estuvo parejo, caminó de prisa. Al comenzar la subida se retrasó; su cabeza empezó a moverse despacio, más lentamente conforme se acortaban sus pasos. Los otros pasaron junto a él, ahora iban muy adelante y él seguía balanceando su cabeza dormida.

(*Ibid.*, p. 105.)

Corrió y agarró al viejo por el cuello y lo tiró contra las piedras, dándole de puntapiés y gritándole cosas de las que él nunca conoció su alcance.

(*Ibid.* p. 52.)

Este uso de la tercera omnisciente (en modo dramático) tiene mucha importancia en la narrativa de Rulfo. Es el paso inmediato anterior al estilo directo, donde los personajes actúan ya frente al lector y sus conductas se infieren muchas veces a partir de sus palabras. Por una parte, la tercera funciona aquí como una cámara que enfoca sólo las acciones de los personajes, alejándose así de la omnisciencia (al no explicarlas) un paso más; por el otro, sirve de enlace con el último recurso más importante en el autor: el diálogo.

C) *Diálogo (estilo directo)*

A pesar de que en Rulfo todo diálogo está casi siempre introducido por acotaciones de la primera o tercera que funcionan como introductores, hay que reconocer que el estilo directo tiene un lugar más preponderante que la tercera en su narrativa. Es evidente que no se puede lograr nunca una novela dramática pura (42); sin embargo,

[42] Como ha visto muy bien E. Muir: *The Structure of the Novel*, 10.^a ed., London, The Hogart Press, 1967, p. 61.

podemos afirmar que en la obra de Rulfo hay una marcada tendencia a una narración dialogada. En la novela el procedimiento se hace más notable, pero en los cuentos también hay un interés semejante por el estilo directo en algunos momentos.

En efecto, «Paso del Norte», por ejemplo, tiene sólo dos párrafos breves (pp. 122-3), en donde no aparece el diálogo. En «No oyes ladrar los perros» el estilo directo es predominante, y en «Anacleto Morones» también el diálogo es muy importante, aunque en menor grado, debido a la extensión.

En casi todos los otros cuentos aparecen siempre secciones dialogadas, donde los personajes se presentan al lector en forma directa a través de sus propias palabras.

Junto al diálogo hay otro recurso que lingüísticamente comparte con él las mismas características por ser reproducción directa de palabras que no pertenecen al narrador que las relata: se trata de la transcripción del discurso en estilo directo. Rulfo se vale de medios tipográficos—no muy usados—para darnos a conocer que no es el narrador el que habla: las comillas, la bastardilla («El hombre», la madre de Juan Preciado), etc.

La necesidad de estos medios se hace imprescindible, debido a que el autor omite introducciones o explicaciones (dadas por la persona que narre) y al hecho de que la extensión de los diálogos o transcripciones es a veces muy extensa. En el caso de *Pedro Páramo*, por ejemplo, la fragmentación de la novela, la extensión de diálogos y la carencia de introducciones son tres elementos que, combinados, complican extremadamente la lectura. En muchos casos (VI, VIII, IX, X, XV, XX, XXII, XXV, XXX, XXXIII, XXXV, XXXIX, XLI, XLII, L, LI, LIV, LVI, LVIII, LIX) los diálogos se continúan en otros capítulos, unidos mediante una única conexión temática y sin ningún recurso formal tradicional (excepto el vocativo).

Como afirma Kayser (43), el problema que presenta el diálogo es que el autor debe decidir si ha de hacer hablar a los personajes como hablan en la vida cotidiana o no. Rulfo resuelve este problema mediante el uso en los diálogos de formas típicas del lenguaje hablado: vocabulario corriente, brevedad de las preguntas o respuestas, elipsis, anacolutos, repeticiones. Veamos algunos ejemplos:

- ¿Quiere usted decir, señor cura, que tengo que ir?
- Tienes que ir. No puedes seguir consagrandote a los demás si tú mismo estás en pecado.
- ¿Y si suspenden mis ministerios?
- Tal vez lo merezcas. Quedará a juicio de ellos.

(43) Cf. W. Kayser, p. 280.

—¿No podría usted...? Provisionalmente, digamos... Necesito dar los santos óleos... La comunión. Mueren tantos en mi pueblo, señor cura.

—Padre, deja que a los muertos los juzgue Dios.

—Entonces, ¿no?

(*Pedro Páramo*, p. 75.)

—Patrones —les dijo cuando vio que acababan de comer—, ¿en qué más puedo servirles?

—¿Usted es el dueño de esto? —preguntó uno abanicando la mano.

Pero otro lo interrumpió diciendo:

—¡Aquí soy yo el que hablo!

—Bien. ¿Qué se les ofrece? —volvió a preguntar Pedro Páramo.

—Como usted ve, nos hemos levantado en armas.

—¿Y?

—Y pos eso es todo. ¿Le parece poco?

(*Ibid.*, pp. 100-101.)

—Mi coronel, aquí está el hombre.

...

—¿Cuál hombre? —preguntaron.

—El de Palo de Venado, mi coronel. El que usted nos mandó a traer.

—Pregúntale que si ha vivido alguna vez en Alima —repitió la pregunta el sargento que estaba frente a él.

—Sí. Dile al coronel que de allá mismo soy. Y que allí he vivido hasta hace poco.

—Pregúntale que si conoció a Guadalupe Terreros (44).

—Que dízque si conociste a Guadalupe Terreros.

—¿A don Lupe? Sí. Dile que sí lo conocí. Ya murió.

(*El Llano...*, p. 91.)

—Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte.

—No se ve nada.

—Ya debemos estar cerca.

—Sí, pero no se oye nada.

—Mira bien.

—No se ve nada.

—Pobre de ti, Ignacio (45).

(*El Llano...*, p. 144.)

(44) Nótese que la distancia espacial que el narrador en tercera había establecido entre el coronel (adentro) y el personaje (afuera) ya no se menciona. El lector, a falta de explicaciones del narrador, debe suponer, por el contexto, quién es el que dirige la pregunta.

(45) Así comienza: «No oyes ladrar los perros»; no hay introducción previa, y no es hasta la otra página que el narrador en tercera especificará el tipo de relación que tienen los hombres.

Según el criterio de Kayser (46), es posible afirmar que este tipo de diálogo, donde se busca reproducir el habla corriente, consigue un efecto realista. En verdad, el «realismo» de Rulfo (entendido en este sentido) nos sirve para determinar de qué tipo de personajes se trata, a qué clase social pertenece, en qué espacio está ubicándose y qué relaciones tiene con ese espacio. Pero estos puntos merecen un estudio aparte.

En efecto, a través del diálogo se obtiene información acerca de la clase social del personaje (dado en el uso de cierto vocabulario, en las fórmulas de tratamiento, en el uso de expresiones sintácticas, vocabulario específico, etc.); las relaciones sociales del personaje (a través de las fórmulas de tratamiento, fórmulas de respeto, uso de vocativos, sobrenombres, términos de parentesco —en vocativo—, etc.); el conocimiento que tiene del espacio y la frecuencia (familiaridad) con que se refiera a los objetos que lo rodean nos ayudará a comprender los intereses y relaciones que los personajes hayan establecido con el mundo de los objetos. Veamos algunos ejemplos muy brevemente:

—Se te fue la Tránsito con un arriero. Dizque era rebuena, ¿verdá? Tus muchachos están acá atrás dormidos. Y tú vete buscando onde pasar la noche, porque tu casa la vendí pa pagarme lo de los gastos. Y todavía me sales debiendo treinta pesos del valor de las escrituras.

—Está bien, padre, no me le voy a poner renegado. Quizá mañana encuentre por aquí algún trabajito pa pagarle todo lo que le debo. ¿Por qué rumbo dice que arrendó el arriero con la Tránsito?

—Pos por áhi. No me fijé.

—Entonces orita vengo, voy por ella.

—¿Y por ónde vas?

—Pos por áhi, padre, por onde usted dice que se fue.

(*El Llano...*, p. 126.)

Independientemente del recurso tipográfico, por medio del cual Rulfo trata de transcribir fonéticamente el sonido de algunas palabras españolas, podemos ver en este ejemplo toda una red de relaciones que no necesitan de ningún narrador para explicarse: 1) una relación familiar (padre-hijo, abuelo-nietos, padre-hijos, pareja); 2) una clase social de un nivel similar al del arriero (a través del resto del cuento se ve que se trata de campesinos), es decir, clase media baja o baja, iletrada —posiblemente— o con escasa educación (47).

(46) Cf. Kayser, p. 281.

(47) Cf. el uso del artículo, el apócope y dislocación de acento y un sistema de tratamiento fijo para las relaciones familiares (no recíproco: usted-tú).

—Abuela, vengo a ayudarle a desgranar maíz.

—Ya terminamos; pero vamos a hacer chocolate. ¿Dónde te habías metido? Todo el rato que duró la tormenta te anduvimos buscando.

—Estaba en el otro patio.

—¿Y qué estabas haciendo? ¿Rezando?

...

—Vete, pues, a limpiar el molino.

...

—Abuela el molino no sirve, tiene el gusano roto.

—Esa Micaela ha de haber molido molcates en él. No se le quita esa mala costumbre; pero en fin, ya no tiene remedio.

—¿Por qué no compramos otro? Este ya de tan viejo ni servía.

—Dices bien. Aunque con los gastos que hicimos para enterrar a tu abuelo y los diezmos que le hemos pagado a la Iglesia nos hemos quedado sin un centavo. Sin embargo, haremos un sacrificio y compraremos otro. Sería bueno que fueras a ver a doña Inés Villapando y le pidieras que nos lo fiara para octubre. Se lo pagaremos en las cosechas.

—Sí, abuela.

(Pedro Páramo, p. 17.)

Nótese en el ejemplo precedente que, además de poder determinar el sistema de relaciones de parentesco entre los personajes a través de las formas de tratamiento, se puede en este caso inferir la clase de los personajes por medio de las acciones (moler, desgranar, hacer sacrificios) y el vocabulario específico que se usa (maíz, chocolate, molino, gusano, molcates, cosechas). Los personajes hacen referencias a estos objetos con gran familiaridad, como si ellos constituyeran el mundo que los rodea cotidianamente (toda la novela revelará, en efecto, que se trata de campesinos); hasta tal punto es estrecho ese contacto, que el tiempo cronológico se mide por el tiempo estacional («se lo pagaremos en las cosechas»).

III. CONCLUSIONES

Hemos comprobado el alto índice de frecuencia estadística de la primera persona en la obra de J. Rulfo. Este hecho no es aislado, sino que se determina a sí mismo por comparación con la tercera persona. Como en el caso de los pronombres personales, los narradores forman parte de un sistema lingüístico que coincide en parte con el de la lengua —en su función comunicativa—, pero lo sobrepasa por la función estética que define al lenguaje de una obra literaria. En ese sistema lingüístico que constituyen los narradores (personas gramaticales con función estética), la primera y la tercera se definen

al oponerlas, al determinarse una en función de la otra. Esta determinación va desde la oposición meramente lingüística, morfosintáctica (yo-tú-él), a la estética (efectos producidos por el uso de la primera, segunda o tercera persona).

La manera más simple de comprobar las funciones de la primera y tercera persona en la obra de J. Rulfo es mediante el estudio de la frecuencia con que una y otra aparecen en sus libros. El índice de frecuencia es mayor en el caso de la primera; pero eso no sólo implica una alta cifra estadística, sino también una oposición de los efectos de la primera y la tercera. En el campo de los «efectos» (un término aparentemente vago) todavía se pueden hacer ciertas afirmaciones básicas que son comprobables mediante un estudio más detallado (y a veces más subjetivo) de los datos estadísticos. Para el caso de la obra de J. Rulfo, podemos afirmar que, a partir de este tipo de enfoque de los datos, se comprueba lo siguiente: la preponderancia de la primera está remarcada por la sistemática neutralización de la tercera.

Desarrollando la afirmación precedente, podríamos concluir que la razón de una tercera neutralizada es más que nada un hecho histórico. Friedman insiste en la primera parte de su artículo en una hipótesis que se verifica con facilidad al estudiar la historia de las principales obras literarias en prosa de occidente; la tercera va perdiendo su omnisciencia—herencia de la épica—y ganando, por lo tanto, una mayor neutralidad. Pero esta respuesta, no del todo equívoca al aplicarse a J. Rulfo, sólo serviría para demostrar algo demasiado obvio: que Rulfo es, en efecto, un escritor contemporáneo y como tal está confinado (o determinado en el sentido matemático) a valerse de ciertas técnicas que en este momento parecen apropiadas para el tipo de contenido que se busca expresar en nuestra época. Eso es, como dijimos, una respuesta válida, pero tan vaga en su aplicabilidad que no nos dice demasiado sobre la obra de Rulfo en particular.

Veamos, por lo tanto, cuáles pueden ser las respuestas que se puedan deducir de sus datos. Como dijimos ya, la preponderancia de la primera se nota aún más por oposición. En efecto, las terceras de Rulfo comportan las siguientes características: 1) son pobremente omniscientes; 2) esta carencia dejada por la omnisciencia se compensa mediante el desarrollo de otras características de la tercera persona:

a) Se le carga de elementos retóricos en algunos casos («En la madrugada», «El hombre», *P. P.*, etc.), transformando así la neutralidad del efecto de «cámara» en una tercera que sigue siendo narrativa, pero que al mismo tiempo está notablemente remarcada como tercera-descriptiva por su grado de poetización. En otras palabras: la neutra-

lidad se encuentra en contradicción con la alta frecuencia de figuras retóricas que de ninguna manera permiten que la tercera se le pase inadvertida al lector. Sin embargo, este efecto que se logra y que está más cerca de la poesía que de la prosa, tiene, por cierto, una característica indiscutible: demuestra que la tercera no es omnisciente y, aún más, la remarca en su peculiaridad mediante los elementos retóricos que la constituyen. Así, lo que parece ser una contradicción intrínseca (neutral-poetizada) no lo es, ya que el término cubre dos fenómenos que se originan en distintos niveles (neutralización de la omnisciencia tradicional-poetización de la prosa), pero que se superimponen en el efecto producido sobre el lector.

b) Aparte de este fenómeno de compensar la falta de omnisciencia por un proceso de poetización, podemos afirmar que la omnisciencia se reduce al mínimo en funciones «tradicionalmente» consideradas primarias; en primer lugar, se reduce estadísticamente, ya que se convierte en la mayoría de los casos en elemento conector (entre dos primeras, entre primera y estilo indirecto libre, entre los diálogos en estilo directo). En segundo lugar, permite que la primera persona resalte aún más mediante dos procesos diferentes, pero muy interrelacionados: el estilo indirecto libre y el modo dramático.

El desplazamiento de la tercera hacia el estilo indirecto libre es, en efecto, una redefinición de los efectos causados por un cambio de funciones de las estructuras lingüísticas. Este desplazamiento está permitido dentro de la dinámica subyacente (reglas combinatorias) de los narradores. En la obra de Rulfo, sin embargo, es necesario agregar que el fenómeno se manifiesta en sus características generales y particulares. En el caso de las generales, son aplicables a todos los autores que se valen de este recurso. En Rulfo, sin embargo, el uso del estilo indirecto libre implica una «intrusión» de la primera en la tercera; es decir, un aumento potencial de aquel alto grado de frecuencia que había sido ya comprobado por vía estadística.

Podría afirmarse sin demasiado riesgo que la primera es realmente el recurso favorito de Rulfo. No sólo toma el espacio de la tercera, siendo lingüísticamente primera, estilo directo, estilo indirecto, sino que a veces llega a desdoblarse en otras primeras. Un ejemplo de esta afirmación es «Es que somos muy pobres», un cuento narrado desde la primera persona, pero que deja entrar a otras primeras en juego mediante el estilo indirecto libre. Que se hace tan evidente en la literatura iberoamericana del siglo XX.

La conclusión más lógica que se deduce de todo este análisis sería, pues, que la presencia de la primera y de las otras personas

en función de esa primera están poniendo de manifiesto una literatura intimista. Nada más lejos de la realidad, sin embargo. Rulfo no nos facilita un análisis de tipo psicológico, aunque nos presente el relato de un suceso desde un punto de vista. Si bien la primera persona implica tradicionalmente una visión parcializada, individualizada, no por eso debe ser una visión más subjetivizada que una tercera omnisciente. Para contrarrestar este efecto, Rulfo permite que la primera se desdoble en otras primeras mediante el estilo directo o indirecto libre. Y más aún, en algunos casos convierte a la primera en omnisciente —«Nos han dado la tierra», «El Llano en llamas», etc—, lo cual parecería una contradicción interna entre las personas y sus efectos tradicionalmente asumidos.

Es evidente que esta abundancia de la primera o de sus desdoblamientos significa: 1) una puesta en primer plano de un narrador que «personifica» la acción, aun cuando él no se vea envuelto, y 2) al mismo tiempo que por vía indirecta (indirecto libre o modo dramático) o directa (estilo directo-neutralización de tercera) se pone en evidencia el personaje narrador a nivel lingüístico de los personajes o narrador-personaje, la primera es entonces una de las claves de su literatura.

Pues lo que, a nuestro criterio, hay que tener muy en cuenta es el objetivo final de Rulfo: crear un mundo a partir de la visión única de los personajes. Esos personajes, a veces narradores en primera, a veces no, son campesinos mexicanos de una cierta región de Jalisco. Su percepción de la realidad de la ficción no debe coincidir necesariamente con la del lector culto. De allí que no se pueda hablar de subjetivación, ya que nuestra subjetividad está tan alejada de la suya como nuestra realidad social de la de los personajes creados. Con esto estamos afirmando un «realismo» en Rulfo que muy pocos críticos se atreven a aceptar, porque el realismo de su obra necesita de una redefinición del término.

En efecto, es un hecho obvio que Rulfo evita sistemáticamente copiar la realidad referencial de fuera de la obra; sin embargo, la copia magistralmente, hasta el punto de universalizar los paradigmas. Este proceso no se da por la conversión del referente en literatura a partir del hecho de escribir una obra literaria. Como toda elaboración estilística impone, la obra se sostiene *per se* mediante su estructura lingüística. Y allí es donde Rulfo pone su mayor empeño y obtiene su mejor logro.

Una redefinición del realismo, como manera de representar en la ficción la realidad referencial, es absolutamente imperante para el caso de Rulfo y de muchos otros escritores latinoamericanos contem-

poráneos. Nosotros no creemos que tal redefinición pueda hacerse en base al contenido, como se trata con «realismo mágico», «realismo mítico», etc. Debe partir de un nuevo enfoque de las formas y de cómo ellas determinan las relaciones semánticas entre el signo y el objeto exterior a ese signo.

Pero la conclusión más obvia de este trabajo es la que exige otra redefinición, consecuente y determinante de la mencionada en el párrafo anterior: la nueva definición de los efectos literarios producidos por el uso de ciertos elementos. Como vimos, la presencia de la primera persona en Rulfo no justifica una conclusión basada en la función tradicional de la primera. Lo mismo puede decirse de la tercera omnisciente o el estilo indirecto libre. Creemos que Rulfo, como muchos escritores latinoamericanos, se valen de ciertos elementos tradicionales, pero no los usan *ad pedem litterae*. Tampoco es Rulfo un escritor que ponga en primer plano sus «experimentos» lingüísticos. De todos modos, estos fenómenos existen y quizá su valor resida en que pasen inadvertidos al lector común, dada la sutileza con que se le presentan. Pero el crítico no puede dejarlos de lado, porque justamente es en la estructura lingüística donde se basa el valor de la obra. Si esas estructuras no son las tradicionales y se le ponen en evidencia al lector (Cortázar, V. Llosa, Fuentes, etc.), el definirlas en su mera función literaria quizá sea más fácil, porque su sola presencia hace urgente una redefinición. Pero en casos como el de Rulfo, Borges u Onetti, su presencia no es tan perceptible, lo cual no quiere decir que se las niegue. Creemos que la calidad de la obra de Rulfo merece un estudio más completo de todas estas sutilezas, que implican un cuestionamiento de los medios de expresión y sus funciones tradicionales. A partir de esto entonces se puede esperar un análisis de la cosmovisión de Rulfo más atenido a la letra.

ILSE ADRIANA LURASCHI

Department of Spanish
Dalhousie University
Halifax, N.S.
CANADA